

La estética del grotesco en el joven Beckett

La disonancia como camino a la despalabra



María Magdalena Vuoto
Universidad de Buenos Aires

Fecha de recepción: 13/04/2022

Fecha de aceptación: 05/06/2022

Resumen

El proyecto literario de Samuel Beckett puede encontrarse expresado en el artículo conocido como “La carta alemana” de 1937, este es: la desarticulación del lenguaje a través de un uso intensivo de la ironía y el distanciamiento. El autor organizó este procedimiento de deconstrucción en dos etapas diferenciadas. En sus primeros textos líricos, lo concretó en la búsqueda de la disonancia, valiéndose de principios constructivos propios de la crítica en la escritura poética, tales como la degradación humorística, la parodia y la creación de textos que funcionaban como mosaicos, jeroglíficos a ser descifrados por los eruditos. En los años ‘30 del siglo XX, y particularmente en su primer libro de poemas publicado, *Echo’s bones and other precipitates*, plasmó la crítica del lenguaje como herramienta eficaz para comunicar por medio de una apropiación original de la estética del grotesco. Así, en los poemas de esa etapa, Beckett condensó forma y contenido en la representación de una Dublín deforme y neurótica a través del empleo de la *mésalliance* freudiana y en eco con la crisis de la entreguerra europea y el ascenso histórico de los fascismos. Más tarde, en el final de su vida, de su producción literaria y del propio siglo XX, el proyecto derivó a la paradójica construcción del silencio y de lo que el mismo autor llamó “la des-palabra”.

Palabras clave: Beckett, Freud, *Echo’s bones*, crítica del lenguaje, grotesco.

The aesthetics of the grotesque in young Beckett. Dissonance as a path towards the unword

Abstract

Samuel Beckett’s literary project can be traced to the 1937 article known as “The German letter”, that is: disarticulating language through an intensive use of irony and a distancing

technique. The author organized this method of deconstruction in two different phases. In his first poetic works, he dedicated to the search of dissonance, incorporating in his poetry constructive principles from literary criticism, such as humorous debasement, parody and texts that operated like mosaics, hieroglyphs to be deciphered by scholars. During the 1930s, and especially in his first published poetry book, *Echo's bones and other precipitates*, the criticism of language as an effective resource to communicate was expressed through the original adoption of the grotesque aesthetic. Thus, in the poems from that stage, Beckett condensed form and content representing Dublin as a twisted and neurotic city through the employment of Freudian *mésalliance*, echoing with the crisis of the European interwar period and the historical rise of fascisms. Later on, at the end of his life, of his literary production and of the XX century itself, the project resulted in the paradoxical construction of silence and of what the author himself called “the unword”.

Keywords: Beckett, Freud, *Echo's bones*, language criticism, grotesque.

El presente estudio propone una lectura de *Echo's bones and other precipitates* -el primer libro de poesía de Samuel Beckett, publicado en 1935- como representante de un proyecto literario que intentó utilizar el lenguaje en su función irónica, para lograr desarticularlo. Considera, además, que el autor inició el proyecto cuando se inscribió en el campo literario de los años 30, en una París dominada por las llamadas “vanguardias históricas” y a través de una apropiación original de la estética del grotesco.

El recorrido partirá de un breve comentario acerca de los poemas que abren y cierran la producción de Beckett –“Whoroscope”, de 1930, y “Comment dire”, de 1988- y se centrará en el análisis de cinco poemas de *Echo's bones*: “Enueg¹”, “Enueg II”, “Serena III” y los breves “The vulture” y “Echo's bones” (Beckett: 2000). Por otro lado, se propone analizar la dinámica con la que funcionan, tomando los poemas de *Echo's bones* como ejemplares de un período compositivo crítico de su autor, que intensificó y llevó al límite el empleo del método de la disonancia.

1. La degradación como principio: “Whoroscope” y la abolición de las jerarquías

De acuerdo con su biografía autorizada (Knowlson: 1996), Samuel Beckett comenzó su carrera literaria de manera accidentada, en París, cuando –en 1930– envió el poema “Whoroscope” por sugerencia ajena y en el cierre de la convocatoria, a un concurso auspiciado por los editores Richard Aldington y Nancy Cunard,² con el objetivo de ganar un dinero extra que le permitiera quedarse más tiempo viviendo en la ciudad. Según lo reseñado por Knowlson, para componer el texto, Beckett adaptó al formato poema lo que originalmente eran sus notas de lectura a una biografía de René Descartes (Knowlson:1996, p. 131). La anécdota resulta interesante, entre otras cosas, porque pone de manifiesto una intervención muy temprana de principios constructivos propios del discurso crítico en la composición de la obra poética.

Si tenemos en cuenta que el título es la carta de presentación de una obra, se observa que con “Whoroscope”, Beckett se inicia en la literatura a través del uso de la degradación

1. Para todos los poemas de Samuel Beckett, se sigue la edición de *Hiperión* de 2000, con traducción y notas de Jenaro Talens.

2. Nancy Cunard se convertiría luego en miembro del grupo de amigos de Beckett en París.

humorística, ya que el término puede ser leído como una condensación de “whore” y “horoscope” -prostituta y horóscopo-, y a que el poema discurre como un hipotético monólogo interior que sostiene el filósofo mientras le preparan el desayuno:

*What's that?
An egg?
By the brothers Boot it's stinks fresh
Give it to Gilliot. (Beckett: 2000, p.42)*

Se trata de un gesto de inauguración sin dudas irreverente y (dis)armónico: el gran filósofo Descartes es representado en el *grotesco acto* de reflexionar mientras *come un huevo*. Este encuadre *carnavalesco* –en el sentido propuesto por Mijail Bajtin³–, se sostiene en todo el texto, en base a diversos recursos que suponen permanentemente la alianza de lo “alto” con lo “bajo”:⁴

Galileo how are you and his consecutive thirds!
The vile old Copernican lead-swinging son of a sluter!
We're moving he said we're off -Porca Madonna!
the way a boatswain would be, or a sack-of-potatoey charging
Pretender.
That's not moving, *that's moving.*

What 's that?
A little green fry or a mushroomy one?
Two lashed ovaries with prosticiutto?
How long did she womb it, the feathery one?
Three days and four nights?
Give it to Gillot. (Beckett: 2000, p.42)

En efecto, en el mencionado estudio de Mijail Bajtin -publicado en los años '40- acerca de la literatura de Rabelais y del modo en que esta plasmó la evolución y las dinámicas propias de la lengua popular, el autor contrapone los modos de funcionamiento característicos de las fiestas medievales, clasificándolas en dos grupos: las “oficiales” y las “populares”. De acuerdo con su análisis, las primeras, “contribuían a consagrar, sancionar y fortificar el régimen vigente”, por eso “tendía(n) a consagrar la estabilidad, la inmutabilidad y la perennidad de las reglas que regían el mundo: jerarquías, valores, normas y tabúes religiosos, políticos y morales corrientes” mientras que, las segundas, se construían en base a “la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes.” (Bajtin: 1941, p. 9).

Otra obra que abona al análisis de este particular poema, es la del profesor de la Universidad de Princeton, Laurence Harvey, en su importante estudio de 1970 sobre la poesía y la labor ensayística de Samuel Beckett. Harvey, al igual que Knowlson, hace referencia al hecho de que “Whoroscope” fue compuesto con un manojito de hojas llenas de notas sobre la vida de Descartes al lado (Harvey: 1970; p. XI) y agrega la bella imagen de que

3. Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. (Publicado originalmente en 1941). Madrid, Alianza Editorial: 1987.

4. Se subrayan todos los conceptos compuestos a partir de la deformación de un término, ya sea por aplicación de desinencias morfológicas que no siguen las reglas, por la combinación de dos lenguas distintas o por la alteración del sintagma original (como en “Santa Madonna!”). En todos los casos, puede observarse que el resultado combina elementos de lo considerado “alto” con lo “bajo”.

una inicial inmersión en el texto no solo pone de manifiesto los rasgos característicos de la posterior obra clásica del autor - como el humor sardónico y la disolución de lo individual en lo universal- sino que también promete la emergencia de muchos más elementos, al modo de la taza de té de Proust. Es decir que “Whoroscope” es, para Harvey, un intento de *revivir el pasado* y hacer hablar a Descartes pero, a la vez, la constatación trágica de que es imposible hacerlo. (Harvey: 1970, pp. 3-6).

Así, siguiendo la clasificación bajtiniana y el camino abierto por Harvey, resulta pertinente pensar la operación literaria inaugural de Beckett como un gesto de ruptura con respecto a la tradición. Pues, en su primer poema publicado, construye una voz que asume la máscara de un emblema del pensamiento moderno occidental pero no para *recuperarlo y consagrar su memoria* sino más bien para re-significarlo a partir de su inserción en un texto-mosaico en el que quedan abolidas provisionalmente las jerarquías y, con ellas, el horizonte de expectativas del lector. Así, el insulto “son of a bitch” se convierte en “son of a sluter”, “Santa Madonna” en “Porca Madonna”, el prosciutto en “prosticiutto” y los huevos (“eggs”) en ovarios (“ovaries”), por mencionar solo algunos ejemplos en los que la forma condensa la yuxtaposición de campos semánticos y series de sentido

2. El camino a la des-palabra

Otro punto que resulta importante destacar en “Whoroscope” es que los recursos y efectos allí contruidos se encuentran en consonancia con la poética esbozada por el autor siete años después, en el artículo conocido como “La carta alemana”. En esas notas, que pueden ser leídas como ensayo, escritas por Beckett en 1937 y –en alemán– a un editor que le había encargado la traducción de ciertos poemas que no le gustaron, el principio constructivo es también una forma del humor y la crítica: la ironía. Así, la carta adopta la forma de una protesta hecha por un autor que, con aguda suficiencia de parodista, emprende la crítica a los *ingenuos intelectuales* que aún creen en la palabra, y –en la línea de Fritz Mauthner– da por sentada la inutilidad del lenguaje como herramienta de comunicación, proponiendo que:

en el camino a la muy deseable literatura sin palabras será necesaria una etapa que utilice **alguna forma de ironía nominalista. Sin embargo, no basta con que el juego pierda algo de su sacra solemnidad. El juego debe terminar.** Imitemos al matemático enloquecido que en cada nueva fase del cálculo usaba una nueva unidad de medida. (Beckett: 1990, p. 83)

El objetivo, entonces, una “literatura sin palabras”; el camino a ella: desarticular *el juego* a través de una ironía desacralizante. Si tenemos en cuenta que, como comenta el escritor mexicano Juan Villoro en la introducción a la traducción que hizo de esta carta, Beckett –en los últimos días de su vida– “decidió callarse en sus muchos idiomas” (Beckett: 1990, p. 82) y que los poemas que escribió a fines del siglo XX utilizaban pocas

5. Las palabras exactas del autor son “In a sense, “Whoroscope” attents in poetic form what *A la recherche du temps perdu* effects in prose, a resuscitation of the past in all its integrity. In another and very important sens it is the reverse of the medaille, for it express an experience of privation rather than gain, the tragic conviction that only a tiny fraction of lost time can be resurrected (...)”. (Harvey: 1970, p.6).

6. Beckett no emplea estas palabras pero se propone que es el sentido de la crítica que hace a los autores que menciona en la carta, como Gertrude Stein.

7. En referencia al filósofo de ese nombre, autor del ensayo *Contribuciones a una Crítica del lenguaje*, que influyó notablemente en importantes autores del siglo XX, como Joyce, Borges y el mismo Beckett.

palabras, repetición intensiva y ningún contexto oracional, como puede observarse en “*Comment dire*”, de 1988...:

Folie —
folie que de —
que de —
comment dire —
folie que de ce —
depuis —
folie depuis ce —
donné —
folie donné ce que de —
vu —
folie vu ce —
ce —
comment dire — (Beckett: 2000, p.270)

... el proyecto parece haber sido completado. Por otro lado, la frase “imitemos al matemático enloquecido que en cada nueva fase del cálculo usaba una nueva unidad de medida” echa luz sobre el posible móvil detrás de la compleja arquitectura de los poemas de los años 30. Es decir: ese trabajo de orfebre, oscuro y sutil, que recuerda un jeroglífico y la intención de que cada palabra utilizada establezca profundas relaciones paradigmáticas con otras de diferentes contextos culturales y epocales, además de las sintagmáticas más llanas que permiten escribir *el cálculo*.⁸

Una última frase de la carta resulta clave para el análisis propuesto:

A lo más que se puede llegar en un principio es a idear un método que permita expresar en palabras la irónica condición de las palabras. **A través de la disonancia entre medios y ejecución**, tal vez lleguemos a percibir un susurro de la Música final. (Beckett: 1990, p. 83)

La disonancia, entonces, como recurso más eficiente para construir la *necesaria ironía*.

3. *Echo's bones: un poeta en los huesos*

Ahora bien, dos años después de publicar “Whoroscope”, durante la primera mitad de los años '30, Beckett debió abandonar París de una forma violenta e inesperada, ya que el presidente francés fue asesinado por *el fantasma del comunismo*⁹ y todos los extranjeros pasaron a ser *dignos de sospecha*. Según apunta Knowlson, la expulsión de Beckett de esa París en la que había comenzado a pensarse como escritor y conocido una liberación artística y sexual –que contrastaba con la represión y el decoro propios de su educación puritana en Irlanda-, sumado a la experiencia de la muerte de su padre, ocurrida también inesperadamente el año siguiente, lo hundieron en una crisis depresiva que lo enfermó. En efecto, a lo largo del año 1933, se le agravaron manifestaciones somáticas -brotes de quistes dolorosos, ataques de taquicardia- y decidió

8. Se utiliza el concepto en el sentido que lo emplea Beckett en el ensayo referido: “Imitemos al matemático enloquecido que en cada nueva fase del cálculo usaba una nueva unidad de medida.”

9. El presidente Paul Doumer fue asesinado el 7 de mayo de 1932 por un hombre ruso, Paul Gorgulov. Según las fuentes informales que consulté, el hombre padecía esquizofrenia y el móvil fue su convicción de que todos los franceses eran responsables por la revolución bolchevique: https://es.wikipedia.org/wiki/Paul_Gorgulov

iniciar un tratamiento psicoanalítico que lo llevó a Londres. Esos años son el contexto de producción de los poemas publicados en *Echo's bones* (Knowlson: 1996, pp. 31-41).

No sorprende, entonces, encontrar en los textos del volumen una ciudad expresionista, es decir, un espacio que funciona como un espejo recurrente del *self*. De hecho, el poema inaugural “The vulture”¹⁰, nos lo advierte, presentando a un buitre que arrastra su hambre por un cielo indiscernible de los procesos psíquicos del yo lírico:

*dragging his hunger through the sky
of my skull shell of sky and earth*

arrastrando su hambre a través del cielo
de mi cráneo carcasa de cielo y tierra¹¹ (Beckett: 2000, p.52)

En la apertura de la obra, la voz poética advierte entonces, que su cráneo *contiene* todo lo que le es exterior.

3.1 La neurosis como techné: una estética de la *mésalliance*

Ahora bien, es importante señalar que la crisis personal en la que estaba inmerso Beckett no aporta sólo un dato biográfico sino que puede entenderse como un fenómeno estructurado en *eco* con la fuerte crisis *continental* que atravesaba una Europa en la que progresaban la influencia del nazismo y el nacionalismo extremo. Resulta por eso interesante pensar que los poemas del volumen, a la vez que se insertan en un espíritu de época derrotista y escéptico, con el panorama de ciudad y sujeto *derruidos* que serán recurrentes en la imaginería de las vanguardias, pueden leerse también en consonancia con la estética del grotesco y de la representación neurótica como una *mésalliance*: un algo que está *desacomodado*, como los cuerpos heridos con los que volvían los soldados a casa.

En este sentido, Yann Mevel, en su estudio de 2008 sobre el imaginario melancólico en la obra de Beckett, comenta que existe una relación íntima entre la dinámica de esta disposición del ánimo y la estética del grotesco. Para desentrañar los puntos en común, comienza por señalar que la melancolía deforma la expresión del padeciente en una mueca mientras que el término en francés “grotesque” reenvía al inglés “mimical” que significa “el que imita, el que finge: aquel que no es él mismo” (Mével: 2008, p. 74). Luego, refuerza la relación con una cita tomada de Judith Kaufman:

Le grotesque est, avant toute chose, une (més)alliance incongrue et inextricable d'éléments hétérogènes que dominent le comique et l'étrange. La tension qui résulte de cette coexistence difficile épouse les formes variées de l'excessif sous les espèces de l'excentrique, de l'extravagant et du monstrueux. (p. 165)

Es decir: lo grotesco necesita de una alianza incongruente entre elementos heterogéneos de lo cómico y lo extraño, que generan una tensión particular dominada por lo excesivo, lo extravagante y lo monstruoso. Resulta importante el empleo de la palabra “*mésalliance*”, puesto que la partícula “*més*” es, en francés, un prefijo de negación, por lo que el mecanismo de producción de lo grotesco sería definido aquí como la construcción de **una voluntaria des-alianza, una alianza disarmónica o falso enlace**. Esto se vuelve sumamente interesante si se lo relaciona con la búsqueda de la disonancia expresada por Beckett en “La carta alemana” porque “*mésalliance*” es el mismo

10. Según la lectura de Lawrence Harvey, este poema funciona como una presentación de la poética del autor. (Harvey: 1970, página 113).

11. Se presenta este poema y todos los del corpus según traducción y subrayados propios.

concepto que utiliza Sigmund Freud en las primeras teorías que elaboró para explicar el funcionamiento de las neurosis de defensa.

En efecto, según la propuesta de Freud, la diferencia principal entre una estructura psicótica y una neurótica radica en cómo cada una elabora la represión. En el segundo caso, la persona se defiende de una representación que le resulta insoportable *transfiriendo* la carga pulsional o monto de afecto que ésta le ha generado hacia otra representación disponible dentro del aparato psíquico, a la que se enlaza arbitrariamente:

Si en una persona predispuesta [a la neurosis] no está presente la capacidad convertidora y, no obstante, para defenderse de una representación inconciliable se emprende el divorcio entre ella y su afecto, es fuerza que ese afecto permanezca en el ámbito psíquico [...] pero su afecto, liberado, se adhiere a otras representaciones, en sí no inconciliables, que en virtud de este “enlace falso” devienen representaciones obsesivas. (Freud: 2008, pp. 46-47)

Y, más adelante, cuando explica la etiología de las ideas obsesivas:

[El individuo] sólo ha logrado reemplazar la idea inconciliable por otra idea inapropiada para asociarse con el estado emotivo, que por su parte permaneció idéntico. Es esta *mésalliance* entre el estado emotivo y la idea asociada la que explica el carácter absurdo propio de las obsesiones. (Freud: 2008, p. 75)

Esta coincidencia en el plano del significante permite pensar que -como ya había indicado Beckett en un ensayo de 1929-, en su obra, el contenido y la forma son correlativos. Es decir, que existe una correspondencia entre el modo grotesco con el que construye representaciones en el discurso y el objetivo de *cavar un agujero tras otro*¹² con el lenguaje. Por eso, la ironía y la degradación beckettianas, ya presentadas en “Whoroscope”, podrían ser el punto de partida de ese paseante de *Echo's bones*, que deambula sin objetivo por una ciudad que se corrompe a medida que él se desplaza por ella y que se vuelve neurótica, es decir: un espacio obsesivo y narcisista, en el que todo parece estar *fuera de sitio*. La disonancia, entonces, se tensa: persiste la carnavalización bajtiniana del primer poema pero se profundizan el aspecto sombrío y la distancia de los objetos. En efecto, según Lucas Margarit, el espacio en *Echo's bones* es elaborado a partir de la proyección mental de un sujeto solipsista, al modo del expresionismo. Al respecto, señala: “El poeta se encontraría, de este modo, suspendido y fuera del mundo exterior al tiempo que reconocería como propio ese mundo ultimado por las palabras dentro de su pensamiento.” (Margarit: 2014, p.4).

3. 2 Los “Enueg”: el andamiaje del enlace falso

Y este Beckett que se propone horadar las palabras con palabras, convertirlas en signos de signos y hacerlas entrar en tensión, lleva la disonancia al máximo en el “Enueg I”, el segundo poema del libro. Como se ha comentado, uno de los principios poéticos constructivos que utiliza el autor es la alusión erudita, la transtextualidad. En esta obra, según apunta Harvey, algunos de los autores en los que Beckett se centra para trazar un camino intertextual son Ovidio, Rimbaud y los poetas provenzales de la tradición trovadoresca. El enlace con Ovidio ya está en el título pero resuena especialmente en “Enueg I” por la referencia al mito de Eco y Narciso inscrita en el “exeo”¹³ inicial. Tam-

12. Se cita a Beckett en “La carta alemana”.

13. Talens, el traductor y editor de sus obras completas, anota que “exeo” es la traducción exacta del “abeo” griego con el que Ovidio refiere al proceso de evaporación de la Ninfa Eco.

bién se incluyen cuatro versos del poema “Barbare” de las *Illuminations* de Rimbaud traducidos por Beckett literalmente del francés al inglés sin explicarlo.¹⁴

Además, en el marco del análisis propuesto, resulta significativo que el hipotexto del poema sea el mito de Eco y Narciso, ya que el narcisismo es definido por el psicoanálisis como condición distorsionante del trastorno neurótico, pues supone un sujeto que se concentra en el estímulo interno que le proveen sus estructuras imaginarias de un modo tan intenso que se vuelve ciego al estímulo exterior.¹⁵ Así, no es capaz de *ver* más que su propio padecimiento en todo lo que lo rodea. Esta representación obsesiva del afuera es contundente en “Enueg I”, poema que tiene la forma de un recorrido, en el que el yo lírico se siente enfermo -el punto de partida es un hospital- y registra la putrefacción de los espacios que observa a la manera de un *eco* de sí mismo.

<u>Enueg I</u> ¹⁶ (Beckett: 2000, p.54)	<u>Enueg I</u>
<p>Exeo in a spasm tired of my darling's red sputum from the Portobello Private Nursing Home its secret things and toil to the crest of the surge of the <u>steep</u> perilous bridge and lapse down blankly under the scream of the hoarding round the bright <u>stiff</u> banner of the hoarding into a black west <u>throttled</u> with clouds.</p>	<p>Exeo en un espasmo cansado del esputo rojo de mi amada desde el Hospital Privado de Portobello sus cosas secretas y esforzarse hasta la cresta de la ola del puente empinado y peligroso y caer en blanco bajo el chirrido de la valla en torno a la rígida y brillante bandera de la valla hacia un negro oeste ahogado en nubes.</p>
<p>Above the mansions the algum-trees</p>	<p>Sobre las mansiones los árboles algum</p>
<p>the mountains my skull sullenly <u>clot</u> of anger <u>skewered</u> aloft strangled in the cang of the wind bites like a dog against its chastisement.</p>	<p>las montañas mi cráneo hosco coágulo de ira atravesado arriba estrangulado en el cepo del viento muerte como un perro contra su castigo</p>
<p>I trundle along rapidly now on my ruined feet flush with the livid canal; at Parnell Bridge a dying barge carrying a cargo of nails and timber rocks itself softly in the foaming cloister of the lock; on the far bank a gang of down and outs would seem to be mending a beam</p>	<p>Doy vueltas rápidamente ahora sobre mis pies en ruinas fluyo con el lívido canal; en Parnell Bridge una barca moribunda llevando una carga de clavos y madera se mece suavemente en el claustro espumoso de la esclusa; en la orilla lejana una pandilla de pobres diablos parece estar arreglando una viga.</p>
<p>Then for miles only wind and the weals creeping alongside on the water and the world opening up to the south across a travesty of champaign to the mountains and the stillborn evening turning a filthy green</p>	<p>Luego por millas sólo viento y el bienestar arrastrándose a lo largo del agua y el mundo abriéndose hacia el sur a través de una farsa de campo entre las montañas y la noche nacida muerta tornándose verde sucio</p>

14. Tomado de *Obra poética completa* de Samuel Beckett-. Ed. de Jenaro Talens, Hiperión: 2007.páginas 24-25.

15. Freud, Sigmund. *Introducción al narcisismo*. 1914. Consultado vía web: <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/INTRODUCCION%20AL%20NARCISISMO.pdf>

16. Freud, Sigmund. *Introducción al narcisismo*. 1914. Consultado vía web: <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/INTRODUCCION%20AL%20NARCISISMO.pdf>

<p>manuring the night fungus and the mind annulled wrecked in wind.</p> <p>I splashed past a little wearish old man, Democritus, scuttling along between a crutch and a stick, his stump caught up horrible, like a claw, under his breech, smoking. Then because a field on the left went up in a sudden blaze of shouting and urgent whistling and scarlet and blue ganzies I stopped and climbed the bank to see the game. A child fidgeting at the gat called up: "Would we be let in Mister?" "Certainly" I said "you would." But, afraid, he set off down the road. "Well" I called after him "why wouldn't you go in?" "Oh" he said, knowingly, "I was in that field before and I got put out."</p> <p>So on, derelict, as from a bush of gorse on fire in the mountain after dark, or, in Sumatra, the jungle hymen, the still flagrant rafflesia.</p> <p>Next: a lamentable family of grey verminous hens, perishing out in the sunk field, trembling, half asleep, against the closed door of a shed, with no means of roosting.</p> <p>The great mushy toadstool, green-black, oozing up after me, soaking up the tattered sky like an ink of pestilence, in my skull the wind going fetid, the water . . .</p> <p>Next: on the hill down from the Fox and Gesse into Chapelizod a small malevolent goat, exiled on the road, remotely pucking the gate of his field; the Isolde Stores a great perturbation of sweaty heroes, in their Sunday best, come hastening down for a pint of nepenthe or moly of half and half from watching the hurlers above in Kilmainham.</p> <p>Blotches of doomed yellow in the pit of the Liffey; the fingers of the ladders hooked over the parapet, soliciting; a slush of vigilant gulls in the grey spew of the sewer.</p>	<p>volviendo estiércol el hongo de la noche y la mente anulada quebrada en el viento</p> <p>Salpico al pasar a un anciano pequeño y vetusto, Demócrito, escabulléndose entre una muleta y un bastón, su muñón atrapado horrible, como una garra, bajo sus nalgas, fumando. Luego porque en un terreno a la izquierda brotó una súbita llamarada de gritos y silbidos urgentes entre sweaters azules y escarlata Me detuve y trepé la ladera para ver el juego. Un chico que se movía nervioso en la entrada me llamó: "¿Podremos entrar, señor?" "Ciertamente", le dije, "pueden" Pero, asustado, se fue calle abajo. "Ey" lo llamé "¿por qué no entran?" "Oh", dijo astutamente, "ya estuve en ese terreno antes y me echaron".</p> <p>Y así seguí, vagabundo, como desde un arbusto de aliaga encendido en la montaña luego de la oscuridad, o en Sumatra el himen de la jungla, la aún fragante rafflesia.</p> <p>Luego: una lamentable familia de gallinas grises llenas de plagas, pudriéndose en el terreno hundido, temblando, medio dormidas, contra la puerta cerrada de un establo, sin intenciones de anidar.</p> <p>El gran hongo venenoso mullido, verde-negro supurando detrás de mí, absorbiendo el cielo desgarrado como una tinta de pestilencia, en mi cráneo el viento volviéndose fétido el agua...</p> <p>Luego: en la colina desde el Fox and Geese hasta Chapelizod una cabra pequeña y malévola, exiliada en el camino, remotamente empujando la entrada a su terreno; las tiendas Isolda una gran perturbación de héroes sudados, en su mejor traje de domingo, bajan apurándose para conseguir una pinta de nepente y moly o mitad y mitad desde arriba mirando a los lanzadores en Kilmainham.</p> <p>Manchas de amarillo muerto en el pozo del Liffey; las lenguas de las escaleras torcidas sobre el parapeto, solicitando; un chapoteo de gaviotas vigías en el vómito gris de la cloaca.</p>
--	--

<p>Ah the banner the banner of meat bleeding on the silk of the seas and the arctic flowers that do not exist.</p>	<p>Ah la bandera la bandera de carne sangrante en la seda de los mares y de las flores del ártico que no existen.</p>
--	--

Respecto al trabajo hipertextual con la escuela de los trovadores que inserta Beckett al nombrar sus poemas, Lawrence Harvey aporta definiciones interesantes. Acerca del “Enueg”, comenta que el irlandés parece haber creado con ellos un híbrido entre dos formas de la tradición medieval: el “enueg” propiamente dicho y el “planh”, al cual define como un canto que se dedica a lo que ha muerto pero que contiene elementos de tono satírico. El “Enueg”, en cambio, es un género más liviano en el cual un yo lírico se queja; uno de los rasgos centrales de esta forma es que es discontinua ya que el único hilo conductor para la materia representada es la irritación del poeta. (Harvey: 1970, p. 80).

Siguiendo con la terminología freudiana, podría plantearse que esta hibridación beckettiana entre dos géneros señalada por Harvey –en los que entona cantos de duelo al modo de los “planh” pero con la estructura formal propia de los “enueg”– hace de sus poemas, verdaderas condensaciones.¹⁷ El hilo conductor del “Enueg I” es, en efecto, el hastío de ese sujeto que deambula por una Dublin onírica en la que el espacio parece *ir enfermando y pudriéndose* a medida que se mueve por él, sobre *sus pies en ruinas*. Pero también puede invertirse la lectura de los factores, ya que el yo del discurso es desde el primer verso *escupido* desde un hospital y, a través de un espasmo, tropieza por una ciudad que se pudre bajo la luz del día para terminar el recorrido junto al “pozo” de un Liffey que parece querer llevárselo como si fuera uno de los círculos del infierno dantesco.¹⁸ ¿El sujeto enferma al espacio o el espacio enferma al sujeto? No parece posible discernirlo. Por lo pronto, la coda, con las imágenes proto *surrealistas* tomadas “prestadas” a Rimbaud, nos indica que lo bello sólo puede ser elaborado como fantasía –a través de sedas y flores que “no existen”–.

Otro punto importante es que en el Enueg está presente también el recurso de la parodia, ya observado en “Whoroscope”: esta vez con un nuevo filósofo degradado –Demócrito–, una musa tuberculosa que escupe líquidos rojos y un *infierno inofensivo* poblado por gallinas y linyeras. Jenaro Talens observa que “Enueg I” “resume la idea central del libro” y esta sería: la reescritura de la idea religiosa de salvación –que la entiende como un camino ascendente desde el dolor terrenal hacia la gloria de la vida eterna–, como un deambular doloroso hacia ninguna parte. En relación con la hipótesis del trabajo, puede pensarse que ese deambular sin objetivo no es sólo un rasgo de época –y que se inscribe en la tradición de *The waste land* de Elliot, o de Marx Ernst declarando que estuvo muerto entre 1914 y 1918 o de Apollinaire volviendo de las trincheras con una herida fatal en la cabeza–¹⁹ sino también, un rasgo central del comportamiento neurótico, caracterizado por la *eternización* de un estado emotivo penoso en el sujeto, que ha reprimido una pulsión y no le ha permitido *circular* por su aparato psíquico. De hecho, la teoría de la *mésalliance*, plantea que una de las formas en que el sujeto se defiende de lo inaceptable es asociándolo con una representación arbitraria, lo cual genera el efecto de lo excesivo y lo absurdo en sus representaciones de la realidad.

17. “Condensación”, en psicoanálisis: «uno de los modos esenciales de funcionamiento de los procesos inconscientes: una representación única traduce por sí sola varias cadenas asociativas.» Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand (1996), *Diccionario de Psicoanálisis*, traducción Fernando Gimeno Cervantes. Barcelona: Editorial Paidós, p. 76.

18. Acerca del hipertexto con Dante, Harvey ha observado que el “Hospital Portobello” que funciona como punto de partida del recorrido puede estar remitiendo a la “porta” del infierno, ya que el verso que sigue a este es una clara alusión a *Divina Comedia*. “Its secrets things/ “le segrete cose” (Inf III. 21). Harvey: 1970, p. 99.

19. Curiosamente –o no tanto–, el asesino de Paul Doumer, también había sufrido una herida en la cabeza durante la Iera Guerra Mundial. Ver nota 9.

Así, la Dublín degradada de *Echo's bones*, es una ciudad neurótica. Abona esta teoría el primer verso del segundo “Enueg”, en el que no es difícil leer una alusión al “words words words” de *Hamlet* (Act II, escena II) y una homologación transtextual penosa, en consecuencia, entre logos y realidad, entre interior y exterior, entre sujeto y objeto. Como observa Elina Montes, en relación al funcionamiento de la melancolía en la obra de Beckett: “El repliegue hacia el interior, efectivamente, obtura todo deseo, necesidad o voluntad de diálogo o de connivencia, puesto que –como precisa Judith Butler– «la melancolía se desarrolla conforme el mundo social va siendo eclipsado por el psíquico». (Montes: 2014, p.35).

Pero, además, en la *Dublín neurótica* del “Enueg II”, el recorrido sintomático del yo poético parece ser el de un Cristo doliente –hay tres referencias concretas al relato bíblico, las palabras “verónica”; “Judas” y “Jesús”– que aparece en un nuevo cruce entre lo “alto” y lo “bajo” *enlazados* con conceptos del mundo de lo vulgar y cotidiano. En consecuencia, el pedido del yo lírico a “verónica” es un grotesco “pásanos un trapo”, mientras que Judas “suda” y el emisor del discurso está cansado de la policía y de tener los pies y el corazón –que podríamos considerar metonimias del cuerpo y el espíritu– “en mermelada”. Este último verso fortalece además la teoría de que lo que hace sufrir a la voz del poema es estar *estancado, detenido*, en cuerpo y en espíritu: *empantanado* en mermelada.

Pero el sujeto representado en estos dos poemas no sólo está imposibilitado de avanzar, también se encuentra “tired” –la palabra aparece en ambos–. En el primer poema, el yo se encuentra agotado por la enfermedad de su *querida*, en el segundo, lo abruman la muerte y la policía, conceptos que remiten a la idea del límite y en el caso de la policía, además, a la noción de ley y represión. Pero este cansancio del sujeto puede leerse también en la línea del *ennui* narcisista, es decir, como un complejo de superioridad de una conciencia nihilista que desprecia lo que lo rodea. Pues el narciso, al considerar mediocre su entorno, se margina de la acción y de la inscripción en el círculo social, *estancándose*.

Por último, el poema presenta también elementos humorísticos. Se escucha en él, en efecto, esa risa beckettiana que es a la vez angustia y paradoja y que es característica del tragicómico grotesco, como glosa Mevell en su estudio: “le rire inhérent au grotesque mêle «angoisse et terreur»”. No hay dudas de que la musa del esputo rojo, Demócrito tullido, la Verónica bíblica pasando un trapo (“wipe”) y un Judas que suda entre mermelada construyen figuras caricaturescas, que inspiran una risa triste y recuerdan a otros maestros de lo tragicómico, como Kafka.

<u>Enueg II</u> (Beckett: 2000, p.60)	<u>Enueg II</u>
<p>world world world world and the face grave cloud against the evening</p> <p>de morituris nihil nisi</p> <p>and the face crumbling shyly too late to darken the sky blushing away into the evening shuddering away like a gaffe</p> <p>veronica mundi veronica munda give us a wipe for the love of Jesus</p> <p>sweating like Judas tired of dying</p>	<p>mundo mundo mundo mundo y el rostro grave nube contra el ocaso de morituris nihil nisi</p> <p>y el rostro derrumbándose tímidamente demasiado tarde para oscurecer el cielo ruborizándose contra el ocaso estremeciéndose como un error</p> <p>veronica mundi veronica munda pásanos un trapo por amor de Jesús</p> <p>sudando como Judas cansado de morir</p>

tired of policemen feet in marmalade perspiring profusely heart in marmalade smoke more fruit the old heart the old heart breaking outside congress	cansado de los policías los pies en mermelada transpirando profusamente el corazón en mermelada fumo más fruta el viejo corazón el viejo corazón estallando el consenso
doch I assure thee lying on O'Connell Bridge goggling at the tulips of the evening the green tulips shining round the corner like an anthrax shining on Guinness's barges	doch os aseguro recostado en O'Connell Bridge mirando azorado los tulipanes del ocaso los tulipanes verdes brillando en la esquina como anthrax brillando sobre las barcas de Guinness
the overtone the face too late to brighten the sky doch doch I assure thee	la insinuación el rostro demasiado tarde para iluminar el cielo doch doch os aseguro

Asimismo, en el espacio ensamblado del segundo Enueg, el efecto grotesco generado por la ya mencionada yuxtaposición de lo alto y lo bajo se fortalece con la combinación caótica de lenguas –en pocos versos aparecen fragmentos en alemán, latín, inglés y formas arcaicas del inglés, sin aclaraciones ni notas– y de campos semánticos. Así, los tulipanes que el yo poético observa azorado y que aparecen connotados de un aura romántica al comienzo, son rápidamente degradados en la comparación con un virus, un “anthrax” que amenaza personas y barcas con cerveza. Además, a la afirmación tambaleante de los verbos del poema que están contruidos en permanente gerundio –“crumbling”, “blushing”, “shuddering”, “sweating”, “perspiring”, “lying”, “goggling”, “shining”– se opone la radicalidad del “nihil” latino –destino inevitable de los morituris– y el “assure” que cierra el texto, aportando a la tesis de que el mundo exterior es elaborado como emanación del sujeto, cuya única certeza es la muerte y la veracidad de sus propios juicios. Es decir, que todo lo representado en el poema parece estar sometido al *carnaval* y a una dialéctica caótica entre lo alto y lo bajo, a excepción de las apreciaciones del yo que produce el discurso con respecto de la certeza de sus ideas.

4. Serena III: La degradación como final

Podría esperarse que luego de los “Enueg”, llegue un descanso. ¿Pero qué pasa en “Serena III”, el tercer poema de la selección? ¿Constituye, como puede sugerir el título, un remanso para la conciencia perturbada del yo lírico? No, pues no escapa al espíritu del ironista, ya que instala al lector paradigmáticamente en un género de la poesía provenzal semejante al “alba”, que remite al momento en que se separan los amantes, pero quiebra la expectativa presentando una suerte de parodia del amor cortés, en la que el amante que confía su soledad a los astros –“moon thine”, “the star of evening”– es degradado al punto que se le sugiere que aborde sexualmente –posible traducción del escatológico “cock up”– su propia luna.²⁰

20. Se destacan los términos que remiten a campos semánticos puestos en tensión: el de lo escatológico-sexual y el de lo religioso.

<p>Serena III (Beckett: 2000, p.84)</p> <p><u>fix</u> this pothook of beauty on this palette you never know it might be final</p> <p>or leave her she is paradise and then plush <u>hymens</u> on your <u>eyeballs</u></p> <p>or on Butt Bridge blush for shame the mixed declension of those mammae cock up thy moon thine and thine only up up up to the star of evening swoon upon the arch-gasometer on Misery Hill brand-new carnation swoon upon the little purple <u>house of prayer</u> something <u>heart of Mary</u> the Bull and Pool Beg that will never meet not in this world</p> <p>whereas dart away through the cavorting scapes bucket o'er Victoria Bridge that's the idea slow down slink down the Ringsend Road Irishtown Sandymount puzzle find the Hell Fire the Merrion Flats scored with a thrillion sigmas Jesus Christ Son of God Saviour His Finger girls taken stripping that's the idea on the Bootersgrad breakwind and water the tide making the dun gulls in a panic the sand quicken in your hit heart hide yourself not in the Rock keep on the move keep on the move</p>	<p>Serena III</p> <p>fija este garabato de belleza en esta paleta nunca sabes puede ser definitivo</p> <p>o déjala ella es paraíso y luego hímenes de terciopelo en tus globos oculares</p> <p>o en Butt Bridge ruborízate por la vergüenza el declive mixto de esas mammae alza tu luna tuya y sólo tuya arriba arriba arriba hasta la estrella del anochecer extásiate sobre el arco del gasómetro en el clavel a estrenar de Misery Hill extásiate sobre la pequeña y púrpura casa de oración corazón algo de María Bull y Pool Ruegan nunca encontrarse no en este mundo</p> <p>mientras sal disparado a través de los jugueteantes paisajes corre como loco por Victoria Bridge esa es la idea desacelera camina como un gato bajo Ringsend Road rompecabezas Irishtown Sandymount encuentra el Fuego [del Infierno] los Edificios de Merrion marcados con un trillón de sigmas Jesucristo Hijo de Dios Salvador Su Dedo chicas encontradas haciendo estriptís esa es la idea en Bootersgrad tírate gases y agua la marea llevando al pánico a las gaviotas pardas las arenas apurándose en tu corazón caliente escóndete pero no en la Roca sigue moviéndote sigue moviéndote</p>
---	--

La interpretación sexual del “cock up” es alentada por las numerosas referencias que enmarcan al término, como “hymens”, “mammae”, “swoon upon”, “Butt Bridge” y la insistencia de los “up up up” que sugieren una tensión sexual que puede estar jugando con la liberación grosera a la que se invita al tú lírico sobre el final del texto: ese “breakwind” que parece un imperativo. La interpretación farsesca de los elementos implicados es sugerida también por las importantes referencias religiosas, que podrían conformar una serie con las ya comentadas en el “Enueg II”. Así, la descarga sexual/fisiológica que se le pide al tú lírico parece ser una provocación dirigida a la “casa de oración”, referida burlescamente como “something heart of Mary”, que es a su vez vigilada textualmente por el dedo indicador de Jesucristo –“Jesus Christ Son of God Saviour His Finger”– y que recuerda a la figura policial del “Enueg II”.

Pareciera, entonces, que es la *mésalliance* el recurso central de este retrato paródico de la pasión amorosa en el que todos los elementos se conectan de una forma inesperada y donde los tres campos semánticos involucrados –amor romántico, deseo sexual y culto religioso– resultan ridiculizados o desacreditados y en el que lo único claro que se le manifiesta al tú lírico es que debe escapar, que debe correr sin rumbo, por medio de recurrentes imperativos: “dart away”, “bucket”, “keep on the move”.

Esta exhortación final –“keep on the move/ keep on the move”– por dos veces repetida puede, además, ser leída en sistema dialéctico con los pies y el corazón en mermelada del “Enueg II” y como análogo al deambular sin rumbo del yo en el “Enueg I”, encontrando su formulación en la famosa máxima beckettiana: “The expression that there is nothing

to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express” (Beckett: 1949, p.2). Pero también, para retomar la hipótesis inicial de este estudio, puede ser comprendida a través de la dinámica pendular del melancólico que vacila “entre una interioridad ensimismada y una salida hacia el exterior que la mayoría de las veces se demuestra áspera, violenta, y hasta airada”. (Montes: 2014, p.34).

4.1 ¿El asilo es la des-palabra?

Se cerrará este estudio con un comentario del último poema del libro, el que le da título –“Echo’s bones”– y en el cual parece llegar el esperado “asylum” del poeta. Como se analizó, a través de todos los textos del volumen, el yo lírico ha caminado o exhortado al tú a caminar angustiada pero perseverantemente y es luego, sobre el final, que invoca un asilo para sus pasos, pero lo asocia con el momento en que la carne cae y lo reprimido disfruta: “*Asylum under my tread all this day/ their muffled revels as the flesh falls*” (Beckett: 2000, p.94).

En el marco del análisis, no resulta gratuita la aparición de la palabra “muffled”, participio pasado del verbo “muffle” que significa “amortiguar, envolver, sofocar, reprimir”.²¹ En el final, lo que ha sido ahogado se divierte –¿con la risa del grotesco?– cuando la carne es vencida, porque entonces el sentido y el sinsentido circulan y los gusanos los toman por lo que son: “*the gantelope of sense and nonsense run / taken by the maggots²² for what they are*” (Beckett: 2000, p.94).

Entonces, en consonancia con el título, el poema que concluye el volumen parece sugerir que la liberación, ese “asylum”, llega con la caída del reino de la carne porque sólo entonces dejan de ser necesarias las máscaras –¿y las transferencias?– y lo pensamientos son tomados por lo que son.

Sin embargo, el reino de la muerte no es el reino de la expresión artística, sino el del silencio. Por eso, Beckett puede estar sugiriendo que antes de callar por completo, antes de que el juego termine y escuchemos “el susurro de la Música final”, pondremos al sentido y al sinsentido en tensión, intentando alcanzar *la despalabra*, simplemente porque *no podemos perder la oportunidad de saber de qué sirve desacreditar el lenguaje*. (Beckett: 1990, p.84).

A modo de punto de llegada

En conclusión, se observa que el proyecto beckettiano esbozado en “La carta alemana” encuentra en los poemas de *Echo’s bones* una primera plasmación a través de la construcción del método de la disonancia. Ese parece su más contundente *enueg* autoral: el manifiesto de una subjetividad en crisis que ha sido expulsada de su primer paraíso creativo –París– y que, retornada al origen, elabora una representación distorsionada de su ciudad –Dublin– que es la vez un autorretrato y un retrato de una Europa en crisis, a través de la apropiación original de la estética del grotesco que encuentra en el *falso enlace* su clave productiva. Esto se manifiesta en la elección por representar la figura de un sujeto en fuga, que recorre un espacio opresivo -conocido por la sensibilidad pero enrarecido por el trazo-, y, en el nivel de la técnica, por medio de la yuxtaposición carnavalesca de series de sentido -la cultura religiosa aprendida en Irlanda, la tradición

21. <https://www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=muffle>

22. En la aparición de estos “maggots” en el último poema del libro, Harvey señala el magnetismo analógico que lleva a pensar que el poeta buitre del comienzo encarna en el poeta-gusano del cierre, pero acepta que el contexto del texto en sí mismo no habilita esta lectura. (Harvey: 1970, p. 163.)

trovadoresca del amor cortés, las grandes obras del pasado: Ovidio, Dante, Demócrito, Rimbaud, el mundo físico y sexual- que se desautorizan, se vigilan y se anulan entre sí, como los *gantelopes del sentido y el sinsentido* que *corren* en el poema que cierra y da título al poemario y que son enunciados por una voz que camina y sólo encuentra reposo cuando la *carne* –y, podemos pensar, las máscaras y el lenguaje– *cae(n)*.

Bibliografía citada

Del autor

- » Beckett, Samuel (2007). *Obra poética completa*-. Ed. de Jenaro Talens. Madrid: Hiperión.
- » Beckett, Samuel – “La garganta del silencio / **Una Carta alemana** de Samuel Beckett”. Villoro, Juan (traductor) en (1990) *Utopías*. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. 06, 82-83; “**Dante... Bruno. Vico.. Joyce**”, publicado originalmente en (1929) *Our exagmination round his factifaction for incamination of Work in Progress*, Shakespeare and Co, París y **Three Dialogues** (1949), publicado originalmente en París, en la revista *Transition*.

De la crítica

- » Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. (Publicado originalmente en 1941). Madrid, Alianza Editorial: 1987.
- » Freud, Sigmund (2016). *La primera teoría de las neurosis*. Buenos Aires: Amorrortu.
- » Harvey, Laurence (1970). *Samuel Beckett: poet and critic*. New Jersey: Princeton University Press.
- » Knowlson, James (1996): *Damned to fame. The Life of Samuel Beckett*. Londres: Bloomsbury Paperbacks.
- » Margarit, Lucas: “Beckett y Trackl” en (2014) *Revista Beckettiana número 13*, 25-32.
- » Mevel, Yann (2008): *L’imaginaire mélancolique de Samuel Beckett, de Murphy à Comment c’est*. Amsterdam - New York: Rodopi B.V.
- » Montes, Elina. “Un montón de cosas repugnantes: rechazo y melancolía en la obra de Samuel Beckett” en (2014) *Revista Beckettiana número 13*, 33-40.

Se indican en color negro las palabras que pertenecen al campo semántico de lo enfermo, débil o putrefacto.